

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES**

**"LOS FRACASADOS": LA DURACIÓN DEL PLANO COMO ELEMENTO
CENTRAL PARA CONTAR UNA HISTORIA COTIDIANA.**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIADA EN CINE Y AUDIOVISUALES

AUTORA:

GRACE CAROLINA SANTACRUZ BELTRÁN

DIRECTOR:

LICENCIADO GALO ALFREDO TORRES PALCHISACA

CUENCA-ECUADOR
2015





RESUMEN

Esta monografía tiene el propósito de analizar el uso de los planos prolongados en films que están dentro del realismo cotidiano y la potencia narrativa de estos planos que logran que el espectador perciba el tiempo de una forma casi real; con la intención de profundizar en el conocimiento acerca de lo que es el neorrealismo cotidiano y analizar de qué manera se han dedicado a reproducir estos films a través de elementos que aporten a la sencillez de la narración, voy a centrarme en la fotografía, en donde, los planos prolongados permiten trascender a una mirada más profunda, hacia una realidad revelada por tiempos muertos. En el primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados” se puso en práctica el uso de los planos prolongados.

PALABRAS CLAVE

Neorrealismo cotidiano

Cine desdramatizado

Cine clásico

Acción dramática

Imagen-tiempo

Duración del plano

Plano vacío

Tiempos muertos



ABSTRACT

This paper aims to analyze the use of long shots in films that are within the everyday realism and narrative power of these planes that make the viewer to perceive time lifelike manner; intended to deepen the knowledge about what is the daily neo-realism and analyze how are dedicated to reproduce these films through elements that contribute to the simplicity of the narrative, focusing on photography, where the planes prolonged transcend allow a deeper look into a reality contained by downtime. In the first chapter of “Los Fracasados” television series was implemented using the extended planes.

KEYWORDS:

Everyday neo-realism

Film desdramatizar

Classic Movies

Dramatic action

Image-time

Duration plane

Empty flat

Down time



ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	7
OBJETIVOS	9
METODOLOGÍA	10
PRIMER CAPÍTULO.....	11
1.1 Neorrealismo cotidiano.....	11
1.2 La desdramatización	16
1.2.1 Lo trascendental	16
1.2.2 La acción dramática	18
1.2.3 La mirada	19
1.3 El guion clásico y guion desdramatizado.....	21
1.3.1 El guion clásico.....	21
1.3.2 El guion desdramatizado	22
1.3.3. Tiempos muertos.....	24
SEGUNDO CAPÍTULO	25
2. Duración del plano	25
2.1 Plano cinematográfico.....	25
2.2 Imagen-tiempo	28
2.3 Plano secuencia	31
2.4 Plano vacío	35
TERCER CAPÍTULO.....	38
3.1 Proceso aplicado a la serie de televisión: “Los Fracasados”.....	38
3.2 Aplicación de los elementos que conforman una narrativa cotidiana.	39
CONCLUSIONES.....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	45
FILMOGRAFÍA	47
ANEXOS	48



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo, Grace Carolina Santacruz Beltrán, autora de la Tesis: "Los Fracasados: La duración del plano como elemento central para contar una historia cotidiana", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, abril de 2015

Una firma manuscrita en tinta azul que parece decir "Grace".

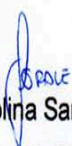
Grace Carolina Santacruz Beltrán

C.I. 100332331-6



Yo, Grace Carolina Santacruz Beltrán, autora de la Tesis: "Los Fracasados: La duración del plano como elemento central para contar una historia cotidiana", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser éste un requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, abril de 2015


Grace Carolina Santacruz Beltrán
C.I: 100332331-6



INTRODUCCIÓN

La idea de esta Monografía nació a partir de la observación de que el «Cine contemplativo» es un tipo de cine muy poco aceptado y conocido; la mayor parte de espectadores lo considera aburrido por las características que posee, como son los planos de duración prolongada, que intentan mostrar el tiempo real y la desdramatización de las acciones. Es importante conocer todos los elementos que conforman este tipo de cine, llamado contemplativo por el estilo minimalista y lento, característicos de films como los de Lisandro Alonso (1975), cineasta contemporáneo que se ha dedicado a la realización de películas alejadas de lo comercial.

El cine contemplativo ha sido considerado como una corriente que ha roto las reglas establecidas del canon narrativo clásico. Es necesario analizar cómo al romper con las estructuras narrativas canónicas de base aristotélica, el resultado es un filme mucho más poético, una imagen que crea sensaciones y emociones a través de elementos muy bien ordenados, buscando otra manera de representar una historia a través de la puesta en escena y la foto. Si en el cine clásico de base aristotélica se centra mucho más el drama, la acción y lo que le pasa al personaje, al contrario, el cine contemplativo apela a la descripción (la mirada) y a la desdramatización. Por esta razón, en esta monografía se analizara este tema, porque todo el tiempo los cineastas están obligados a seguir ciertos parámetros o reglas para que los guiones sean buenos y tengan una estructura narrativa perfecta, es decir, que no descuide la “acción dramática” de grandes acciones. Me parece que para crear una historia no es necesario seguir reglas, porque eso nos limita a la imaginación. El asunto es que la realidad está hecha también de cosas y acciones ordinarias y pequeñas dignas de ser miradas.

Hay varias posibilidades de que el cine cuente historias que representen la vida. Una es la manera Hollywoodense, la cual se dedica a entretener a un público exaltando la acción dramática, para que se vuelva algo extraordinario, cargando al espectador pura acción, movimiento en cuadro y montaje acelerado, tanto es así, que la película pasa tan rápido que el espectador en



ningún momento tiene la oportunidad de detenerse a analizar un espacio cinematográfico. Pero hay otras formas, y una de ellas es este cine que venimos llamando contemplativo, y que posiblemente, es más apto para contar nuestra vidas normales y sin sobresaltos, porque es un cine cargado más de emoción interna que de acciones dramáticas externas; permite al espectador, mediante el uso de los tiempos muertos y los planos detenidos o vacíos, analizar y tratar de comprender qué es lo que pasa en toda la extensión de drama y el personaje, activando las sensaciones del espectador hacia algo por lo cual sienta empatía, o sea, su vida de todos los días con sus lugares de todos los días, por lo real y hasta documental que trata de ser este cine.

El cine contemplativo ha buscado todo el tiempo retratar historias con personajes que tengan los problemas reales que cualquier persona podría tener, acercando al espectador a esa realidad general y cotidiana, arriesgándose para ello a usar actores sin experiencia, llegando así a la «desdramatización», tratando de que el film esté lo más cerca de la vida ordinaria, usando gran cantidad de tiempos muertos y escenas de baja intensidad, para generar esta sensación de tiempo real y que el espectador logre “mirarla” y meterse en el universo físico y emocional del filme, o de momentos que no ocurren en la ficción estándar. Por estas razones, pretendo analizar qué puntos de vista, o qué valores de planos se usarían en un film para lograr una fotografía realista y cotidiana, sin movimientos extraordinarios ni elaboraciones formales, sino más bien, una fotografía con planos fijos, casi sin movimiento, pero con el encuadre correcto para poder sostener las acciones mínimas narradas.

A la fotografía no le han dado la importancia que requiere para contar una historia, sobre todo, el orden de lo des-acontecido; y es necesario, conocer y analizar qué estéticas se puede trabajar en una película, cortometraje o serie de televisión. Para cada guion la fotografía trabajará de manera diferente, porque eso es lo que caracteriza o diferencia a una película de otra; la fotografía es una manera estética de contar una historia.



Por esta razón, es importante trabajar en la «duración del plano» en historias cotidianas, en analizar los conceptos que puede generar y la sensación de tiempo que da a la narración. La serie de televisión “Los Fracasados”, narra una historia de vidas cotidianas, sin un conflicto sorprendente, por esa razón, se quiere que la fotografía apoye a esta sensación y permita crear una historia habitual, delimitando los elementos fotográficos que aportarán a vivir este tipo de historia, y para lograr esta premisa se va a emplear planos fijos casi sin movimiento y tiempos muertos, para crear sobriedad, para que de esta manera, la fotografía describa un espacio y se convierta en una herramienta que narre junto al personaje cada acontecimiento.

OBJETIVOS

Objetivo General

Estudiar el plano sostenido y aplicarlo, mediante la fotografía, en la narración una historia cotidiana.

Objetivos Específicos.

- Conocer los elementos que caracterizan el cine contemplativo, los tiempos muertos y las escenas des-acontecidas, para poder tener las herramientas necesarias para trabajar en el proyecto.
- Analizar cuán importante es la fotografía en películas cotidianas desdramatizadas, los planos sostenidos, los planos vacíos y su función dramática.
- Poner en práctica todo lo investigado acerca de la cotidianidad a través de la fotografía, como los planos prolongados y tiempos muertos, en el guion de serie de televisión, para lograr generar una sensación de cotidianidad.



METODOLOGÍA

La orientación de este proyecto va encaminada hacia un proyecto práctico, en el cual, se encausarán los conceptos desarrollados en la teoría hacia una aplicación práctica. Esta investigación va a ser trabajada mediante una metodología cualitativa, es decir, se pretende encontrar, analizar y contrastar tanto las características del cine cotidiano así como las del cine de base aristotélica, con la finalidad de desarrollar ciertos conceptos al respecto y contrastarlos. Algunos de los libros guías a emplear serán: “El estilo trascendental en el cine: Yasujiro Ozu, Andre Bresson, Carl Theodor Dreyer”, (1972); “Héroes Menores”, (2011); “El Lenguaje del cine”, (2002); “El Cine como Semiología de la Realidad”, (2003), y “Cine de Poesía contra Cine de Prosa”, (1970).

Mediante el método de observación se analizarán ciertas películas, para identificar cómo la fotografía forma parte fundamental en la creación de una estética como es la del cine cotidiano y qué elementos se pueden emplear en la serie de televisión “Los Fracasados”. Para esto visualizaremos películas como: “Lake Tahoe”, (2008), Fernando Eimbcke; “Temporada de patos”, (2004), Fernando Eimbcke; “Stranger than Paradise”, (1984), Jarmusch. J.; “Permanent Vacation”, (1980), Jarmusch. J.; “Paranoid Park”, (2008), Gus Van Sant; “Last Days”, (2005), Gus Van Sant; “Frances Ha”, (2012), “Noah Baumbach; Kohayagawa-ke no aki”, (1961), Yasujiro Ozu; “Los Muertos”, (2004), Lisandro Alonso y “La Libertad”, (2001), Lisandro Alonso. Nuestro principal foco es el de centrarnos en el tipo de planos a utilizar y la conexión entre ellos dentro de la narrativa cinematográfica.

Se investigó también cuál es la opinión de varios cineastas que se han dedicado a mostrar un cine cotidiano más poético que narrativo, como: Jim Jarmusch, Yasujiro Ozu, Gus Van Sant, Fernando Eimbcke y Carlos Reygadas; para lograr esta sensación de tiempo muerto; esto se lo hará por medio de artículos de internet y entrevistas, así como de documentales o programas que traten de dichos cineastas.



PRIMER CAPÍTULO

1.1 Neorrealismo cotidiano

El nuevo cine trata ahora de los héroes menores, realidades sin exaltaciones, haciendo de lo mínimo algo interesante, sin exteriorizar el sentimiento del personaje con acciones fuertes y dramáticas.

Antes de empezar a hablar del neorrealismo cotidiano y su dimensión contemplativa, será necesario analizar los inicios del neorrealismo italiano, para poder entender sus diferencias temporales y temáticas, a pesar de sus indudables vínculos. El neorrealismo italiano nace durante la Segunda Guerra Mundial y en la post guerra; al decir *neo*, se está hablando de un nacimiento, en este caso el nacimiento de un nuevo cine que trajo consigo una nueva forma de contar historias. El cine se volvió un instrumento para la crítica social y la protesta ante toda la miseria en la que estaba envuelta Italia. Vittorio De Sica con la película “El Ladrón de Bicicletas”, (Sica, 1948), muestra un gran ejemplo de neorrealismo italiano, ya que es una película que fue rodada con actores no profesionales, yéndose en contra de los actores famosos del cine de Hollywood; así también, a través de sus planos panorámicos mostraba una Italia destruida, en escenarios que aún estaban llenos del dolor y tragedia, logrando de esta manera obtener una película con un realismo total. A través de éste y otros cineastas como Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Federico Fellini, han transformado el cine.

El neorrealismo cotidiano ha desarrollado una mirada única, por lo que puede considerarse un estilo de cine, ya que rompe las reglas que se han establecido durante años, conformando una nueva manera de narrar, en donde el conflicto y el drama ya no tienen la misma importancia que lo tenían antes, ahora la tristeza, la soledad, el vacío, los escenarios abandonados, personajes vagabundeando, llegaron a transformarse en lo más importante; los cineastas se dedicaron a narrar historias interiores, alejándose de la expresión y manteniendo de una manera encubierta la crítica social, en un mundo desencantado, mostrando un malestar a las prisas de la gente, a través de tiempos muertos que detienen al espectador en la melancolía, y como ejemplo



de este cine está Antonioni, que fue uno de los que inició con el neorrealismo cotidiano. En la película “La Noche”, (Antonioni, 1961), al contrario de “El Ladrón de Bicicletas”, (Sica, 1948), nos muestra escenarios burgueses, pero en los que a pesar de tener todo al alcance, no complementa el vacío que tiene la pareja y la soledad que hay entre ellos; Michelangelo Antonioni construye personajes que no se acercan a una acción, sino que están presentes en momentos en los que nada ocurre, a través de tiempos muertos, para detenerse en el tiempo de la espera, todo lo que ocurre es mínimo, sin lugar a exaltaciones. Al poder analizar estos dos diferentes neorrealismos, se puede decir, que el neorrealismo italiano es un cine más social, caracterizado por su bajo presupuesto, el uso de no actores y su crítica sociopolítica; en cambio, el neorrealismo cotidiano es más conceptual, la crítica está presente, pero menos explícita y más sutil, como en el cine de Antonioni en donde la estética se caracteriza por ser minimalista y trabaja a un ritmo lento, tiene un interés especial en la construcción del personaje y su lugar en la sociedad, reduciendo al máximo la expresión, dando paso a que el silencio narre, “ya que la reducción máxima de la percepción sensitiva es la única que permite que la conciencia despierte de forma pura”. (Schrader, 1972).

En el neorrealismo empezaron a romperse estructuras dramáticas, que según lo dice Aristóteles, son lo más importante para construir la narrativa, “Quienes cumplen las normas son los escritores ansiosos e inexpertos. Los escritores rebeldes y sin formación las incumplen. Los artistas son los maestros de la forma”, (McKee, 2013), sin embargo, el cine neorrealista a pesar de no trabajar con la estructura dramática, tiene un cine muy complejo que se desarrolla a través de la búsqueda del ser humano, de su existencia, de su estancia en una sociedad y la relación que tiene con ésta, creando de esta manera personajes solitarios. Entonces, el neorrealismo cotidiano al poseer herramientas como la poesía, el uso del tiempo y la melancolía, abandona al cine clásico y empieza con una nueva forma de narrar historias, indagando en lo banal, en lo desconocido y desinteresado. El neorrealismo busca lo cotidiano a través del existencialismo, de los acontecimientos rutinarios a través de tramas simples.



Lo cotidiano retrata la vida como algo totalmente carente de sentido, expresión y drama, de esta manera se puede determinar que *“En Ozu, el proceso de estilización es casi completo. Cada plano es de la misma altura; cada composición estática, cada conversación monótona, cada gesto inexpresivo; cada corte, claro y predecible. Ninguna acción está destinada a comentar otra, ningún suceso lleva inexorablemente al siguiente”*, (Schrader, 1972). El director Yasujiro Ozu logra retratar fielmente la vida japonesa y sus tradiciones, a través de personajes adultos que son los que cultivan valores que se han perdido con la juventud; de esta manera Yasujiro Ozu retrata en sus películas una cotidianidad pura a través de acontecimientos ordinarios, eliminando el conflicto y mostrando una vida sencilla. El cine de Yasujiro Ozu, no solo se caracteriza como de neorrealismo cotidiano por la manera en la que cuenta una historia, sino también en la utilización de cada elemento cinematográfico, ya que es necesario que cada elemento trabaje en conjunto, para que la obra tenga su propia esencia al retratar la realidad en su dimensión más fiel.

El uso consciente de los elementos estructurales del lenguaje cinematográfico, como son los planos, la iluminación o los movimientos de la cámara, entre otros, hace que el cine se profile como un lenguaje y como un arte, superándose así la etapa de funcionalidad del descubrimiento. Ya no solo se registrará y reproducirá la realidad, como fin último del cine, sino que se establecerá un universo de combinaciones en la forma de registrarla y consecuentemente, de prepararla para ser reproducida y exhibida. (Cardona, 2011).

El cine se ha atado a situaciones que se viven, a épocas difíciles, a retratar lo que está ocurriendo en una nación; se empieza a contar lo que pasa dentro de la vida del barrio popular, es decir, se dedica a la gente de bajos recursos, ya no se presenta a un héroe clásico, al cual todos admiren por sus extraordinarias cualidades, sino a un héroe cotidiano, que lucha en busca de su existencia, mediante acontecimientos triviales, acercándose a la realidad, así como: *“La realidad”, de Bresson, es una celebración de lo trivial: los pequeños sonidos, el crujido de una puerta, el gorjeo de un pájaro, una rueda que avanza, las imágenes estáticas, los escenarios corrientes, los rostros inexpresivos*”, (Schrader, 1972), todos y cada uno de estos elementos hacen que este estilo de cine se acerque al documental, ya que busca retratar la



realidad. Robert Bresson, al basar sus películas en lo ordinario, parecería que es una manera de expresar su desagrado por los acontecimientos dramáticos, de personajes expresivos, de escenarios grandiosos y del argumento del cine clásico.

Es esta línea de pensamiento deconstructiva y anti dualista la que ha permeado todo el orbe de la cultura, tiranizado por el pensamiento dicotómico. Y es ese contexto histórico y teórico el que ha propiciado la emergencia cinematográfica de lo menor, lo insignificante y marginal de unos héroes también menores, y de una representación que en los componentes de la historia contada y la estructura discursiva toma distancias de la normativa tradicional para narrar aspectos que precisamente esa tradición había relegado. (Torres, 2011).

Lo cotidiano es una búsqueda de lo personal, del sentimiento interior del personaje y su relación con el mundo, sin necesidad de exteriorizar el sentimiento, a través de la expresión del personaje, en lo ordinario la expresión se hace presente a través de los acontecimientos, creando una mirada profunda, tomando al silencio como una herramienta de expresión, en donde el espectador busca respuestas que tal vez ni al final de la película las encontrará. Este cine se ha dedicado a narrar situaciones triviales, en donde el héroe cotidiano, es un personaje triste, desertor, de esta manera, el guionista hace que el espectador no sienta empatía con el protagonista, ya que éste no es un ganador, sino un personaje que no logra encajar en una sociedad. Cada cineasta crea un estilo y este estilo de cine trasciende a través de lo más mínimo. En una entrevista hecha a Robert Bresson, él dice:

Yo intento poner en cada película lo más posible de mí mismo y esta es la relación que existe entre un filme y otro. Sólo hay una relación importante: por encima de los hechos hay una vida más profunda y sobre todo hay una presencia que si usted quiere, es la presencia de Dios. Estas son las cosas que me interesan a mí personalmente: esa presencia constante de algo más que la presencia de las gentes actuando y hablando, algo más profundo y que va más lejos. (Bresson, 1969).

Cineastas como Robert Bresson, decidieron realizar un cine carente de drama, siendo ésta la herramienta principal para el cine clásico, en donde lo espectacular, las tramas y argumentos fuertes son los que apoyan a que el espectador permanezca todo el tiempo en la pantalla de un cine, ya que el



tratamiento de lo maravilloso, hace que el espectador, entre a un mundo de fantasía en donde se libera de las realidades en las que vive, queriendo ser como un superhéroe de las películas extraordinarias; en donde el héroe clásico cumple con todos los parámetros de un hombre o mujer perfecto, al cual todos quieren llegar a imitar o ser. Cada elemento del cine clásico está diseñado para crear una obra maravillosa; así como, los planos con tomas fascinantes, iluminación diseñada para crear una sensación, la música para alterar los sentidos, los escenarios y efectos especiales para deslumbrar a la vista y que el espectador se sienta cómodo en un mundo tan irreal.

La estructura narrativa se dedica a diseñar un modelo de guion, en el cual debe existir una presentación, en donde se conozca al personaje principal y su entorno, el giro que es en donde se presenta el problema, se continua con el desarrollo, en el cual se debe armar eventos que hagan que el personaje empiece a tomar decisiones para ir conociendo su caracterización y personalidad, después está el clímax, el cual es el momento más fuerte en donde el problema llega al límite y, finalmente está el desenlace, en donde se concluye con un personaje que ganó o perdió.

Los elementos característicos del género dramático son: un protagonista y antagonista, siendo el protagonista alrededor del cual se desarrollan todas las acciones por ser el personaje principal, el antagonista en cambio es aquel que va en contra del protagonista haciéndole más difícil el desarrollo del conflicto, y alrededor de todo esto gira el clímax que es provocado por una situación límite; *“el incidente detonador altera radicalmente el balance de las fuerzas en la vida del o de los protagonistas, el cambio puede ser positivo o negativo, pero incita a tomar más medidas y acciones por parte de los involucrados”*. (McKee, 1997). Cada acción conlleva una consecuencia en donde el protagonista se encuentra en un campo de batalla, luchando en contra de todas las fuerzas que se oponen a la resolución del conflicto, llevándole al protagonista a situaciones límites, en donde aparece el deseo consciente y el inconsciente, uno oponiéndose a otro, para que así el conflicto sea extremadamente más difícil de resolver para el protagonista, e igual para mantener al espectador en una total agonía con la que se acompaña al personaje durante toda la película.



“Cuando un personaje sale de un evento real, entra en un mundo gobernado por la ley del conflicto, esto es nada, se mueve hacia adelante en la historia excepto a través del conflicto. Esta ley es el alma de la historia. El autor expone que una historia es una metáfora de la vida y para estar viva, debe estar en un conflicto perpetuo” (Mckee, 1997). El conflicto es lo que lleva a la búsqueda del espectador por respuestas, por encontrar la manera de resolver el problema, mientras mayor es el conflicto y más fuerzas se le oponen, más intensidad hay en el espectador, por eso, es necesario saber construir estos elementos para que sean creíbles y poder así atrapar al público, pero más que esto, es importante que la historia vaya progresando, es decir, que el conflicto no se detenga hasta llegar al clímax con toda intensidad.

1.2 La desdramatización

1.2.1 Lo trascendental

“Lo trascendente se sitúa más allá de cualquier experiencia sensible, y aquello de lo que trasciende es, por definición, lo inmanente.”(Schrader, 1972).

Es difícil definir: qué es trascendental, tal vez va relacionado con el humanismo, pero a la vez nada puede expresar lo trascendental, sino solo ser expresiones que reflejan al hombre, por lo tanto, es algo más divino como la expresión de lo sagrado, apartando la necesidad de presentar sentimientos, ya que traspasa cualquier otro elemento al estar considerado como algo fuera de lo natural, que comunica y se extiende hacia otras formas de expresión, algo que ni siquiera puede ser tangible, por esta razón, podría aceptar cualquier otro tipo de expresión pero jamás se pondría a la par con ninguna de éstas. *“El estilo trascendental intenta resaltar el misterio de la existencia, se abstiene de cualquier otra interpretación convencional de la realidad: realismo, naturalismo, psicologismo, romanticismo, expresionismo, impresionismo y, finalmente, racionalismo”*. (Schrader, 1972).

Yasujiro Ozu, es un director japonés dedicado a desarrollar en sus películas el estilo trascendental, mostrando la cultura oriental, mediante la



poesía, rechazando el uso de diálogos, para que el espectador contemple lo que está observando. *“Ozu representaba al arte y al pensamiento tradicional japonés y llevó el peso de la tradición oriental al moderno y anárquico medio cinematográfico”*, (Schrader, 1972). Este cineasta crea historias acerca de lo banal, de situaciones que se viven en familias japonesas sin la necesidad de contar algo extraordinario, sino más bien expresar las costumbres a través de una mirada cotidiana, acercándose a la realidad para sobrepasar el límite de la ficción, para hacer de una historia algo maravilloso, no por las acciones dramáticas del personaje sino por la carga emocional y ordinaria de lo que está cargado cada plano, siendo la fotografía una herramienta sumamente importante para contar este tipo de cine, ya que apoya a los tiempos muertos, para simplemente acompañarle al personaje pero no sentir empatía con éste. Todo el cine de Yasujiro Ozu puede ser analizado con profundidad por el hecho de que *“sus películas se caracterizan por el rigor, por la abstención, la preocupación, la brevedad y por la economía del lenguaje y la aspiración a captar la esencia de la contención”*. (Schrader, 1972).

Yasujiro Ozu, después de la segunda guerra mundial empezó a hacer un cine diferente al que denominó género Shomin. *“El género Shomin retrata la vida de la clase proletaria y de la clase media y “las relaciones a veces simpáticas, a veces amargas, dentro del núcleo familiar”*. *El shomin-geki era un género que inicialmente mezclaba melodrama y comedia ligera”*, (Schrader, 1972). Este cineasta es reconocido por poseer la tendencia a valorar la tradición oriental a través de normas y costumbres, representándolas siempre mediante dramas familiares. En la película *“Cuentos de Tokio”*, dirigida por Yasujiro Ozu, se puede notar ese apego por este director, al ver cómo los hijos en algún momento de su vida se separan de sus padres, empiezan a armar sus propias familias y se pierde ese lazo tan fuerte de paternidad que antes existía, y ahora los padres que ya son viejos se convierten en personas que molestan, en estorbos para los hijos, y es una realidad que no solo se vive en Tokio sino en todo el mundo. Ozu es un cineasta al que hay que admirar por hacer de algo pequeño, grandes situaciones, no por el hecho de engrandecer a los personajes, sino por contar historias vividas, contar cosas ordinarias, pero con una gran construcción de puesta en escena, de arte, de encuadres, mediante



una cámara que no tiene movimiento nunca, para lograr que ninguno de estos elementos mencionados resalten a la vista del espectador más que la situación que se está viendo.

La trama, la actuación, la caracterización, la planificación, la música, el dialogo, el montaje. En películas de estilo trascendental, estos elementos son, por así decirlo, inexpresivos, están reducidos a la estasis. El estilo trascendental estiliza la realidad en la medida en la que elimina de forma parcial o total aquellos elementos que hablan específicamente de la experiencia humana y por esa razón resta importancia y poder a las interpretaciones convencionales de la realidad. (Schrader, 1972).

No hay necesidad de buscar acciones dramáticas para hacer una buena película, sino buscar historias pequeñas de gente pequeña, ordinaria y común, y empezar a mostrar la simplicidad de la vida, esos momentos des-acontecidos en donde a simple vista no pasa nada, pero al final de cuentas esa es la vida; este cine se ha vuelto elitista, por el hecho de que no es muy acogido socialmente por la falta de acciones y, por ende, de drama, porque hay gente que se aburre, pero no es porque tenga menos conocimiento acerca de lo que se muestra en estas películas, sino es que ha vivido año tras año viendo películas en la que las acciones son las que narran sucesos, cerrando su mente al entretenimiento. Lo interesante de esto es que ahora se ha abierto más campo para este tipo de cine con grandes directores como Yasujiro Ozu quien piensa que: *“Evidentemente una película debe tener cierto tipo de estructura porque, de no tenerla, no sería un film, pero cree que una película no es buena si tiene demasiado drama o excesiva acción”*, (Ozu, 1971). Ozu en una de sus películas: *“Otoño Tardío”*, comenta que buscaba eliminar todo tipo de recursos dramáticos. *“Quería hacer sentir al público lo que es la vida sin delinear todos esos ánimos y desfallecimientos dramáticos”*. (Ozu, 1963).

1.2.2 La acción dramática

Un guion está formado de una secuencia de acciones que conducen al punto máximo de un conflicto que es el clímax, por ende, la acción es la unidad básica para narrar una historia y para que esta narración siga adelante; estas acciones están atadas al drama, es decir, tienen que funcionar para conseguir el objetivo del protagonista. Una acción es más valiosa cuando provoca una transformación en el personaje, por esta razón, es muy importante que para el



protagonista no sea sencillo resolver el conflicto, sino que tenga que esforzarse para conseguirlo y tenga que tomar decisiones con las que pueda resolverlo, es decir, todo lo que gira alrededor del personaje está basado en una acción dramática. Esta teoría del guion clásico dice que es necesario iniciar o tomar como referencia un crescendo hasta llegar al punto más alto al momento de contar una historia, por consiguiente, al hablar de un guion desdramatizado se está rompiendo esta teoría, porque se empieza a armar una historia a partir de lo cotidiano, de acciones mínimas y situaciones banales, cuyos personajes no se mueven por objetivos, sino que viven los momentos, se empieza a ver a un personaje que tiene una mirada y que vagabundea en lugar de luchar.

En el guion desdramatizado no se busca situaciones importantes, sino situaciones que valgan por sí mismas, de tal manera que las acciones pasan a ser descripciones que son representadas por medio de tiempos muertos, de espacios en donde el personaje se desarrolla, pero más que mostrar un drama del personaje se muestra la cotidianidad de éste en su entorno y dentro de esta manera de vivir se va encontrando situaciones que permiten avanzar con la historia, apartando la idea de fuerzas opuestas y de un personaje luchando, por ende, estas historias tratan de buscar el alma del personaje, a través de situaciones pobres en conflictos, pero que llevan al espectador a ver a un personaje real, que es profundo más que superficial.

1.2.3 La mirada

“Hemos olvidado de qué cosa es ver, más interesados en captar la exposición de una intriga que sus resultados laterales”. (Godard J. -L., 1971).

El cine está formado por momentos que son expresados a través de la manera en que se ve la vida; “Pero el cine es, en cada momento una mirada tan nueva sobre las cosas que, más que solicitarlas, las penetra y capta lo que la abstracción apenas acecha en ellas”. (Godard J. -L., 1971). Por esta razón, cada cineasta tiene una diferente dialéctica para contar la vida en un film. Por ejemplo, el cine contemplativo se basa en lo íntimo, en darle importancia al sentimiento, mirándolo en silencio mediante la ausencia de acciones, porque se



empieza a contar lo que pasa dentro de la vida de los personajes, se aleja del diálogo que no dice nada, la mirada se vuelve lo más importante, cada elemento que está en pantalla merece que nos detengamos a mirarlo, porque forman parte de la historia, no están ahí para que el cuadro quede bien. Mirar la vida de los barrios populares es encontrarse con una realidad, con algo sincero a través del realismo sucio, de lo bajo, de héroes menores, que no son para admirar por su abanico de cualidades, sino que son personajes que están dentro de tantos problemas y que viven en soledad dentro de una sociedad.

Una mirada que trasciende es lo que hace que el espectador se sitúe dentro de la película, acompañando un sentimiento o una emoción, mas no sintiendo empatía con éste, ya que *“El secreto del estilo trascendental es que evita la caída de las emociones superficiales (a través de lo cotidiano) y simultáneamente sostiene esas emociones (a través de la disparidad)”*. (Schrader, 1972). Este cine de las emociones tiene una intención que va más allá del significado más simple o evidente de las palabras o acciones, y a la vez, muestra emociones que no invaden al personaje con expresiones fuertes, sino es un silencio interno, una carga que lleva el personaje y lo más irónico es que se mantiene alejado del ambiente que lo rodeaba ; así como en la película: *Bajo California*, (Bolado, 1998), aquí, Damián viaja desde México hasta Baja California, todo el tiempo se mira que este personaje lleva una carga emocional, pero no sabemos la razón, sin embargo, al final pasa algo extraordinario, no por las acciones, sino por el significado del suceso, una serpiente le muerde y para salvarlo deben extraer todo el veneno y estando a un paso de la muerte, el personaje siente que su cuenta fue saldada, siendo la extracción del veneno una metáfora de extraer toda la culpa que cargaba el personaje por haber atropellado a una mujer embarazada y, por lo cual, empezó todo el viaje, porque este momento lo asociaba con su esposa que también estaba embarazada. Por consiguiente, la emoción que tenemos que descubrir a través del recorrido del personaje es lo que mantiene al espectador en la pantalla.



1.3 El guion clásico y guion desdramatizado

1.3.1 El guion clásico

Para exponer una idea mediante el cine, se necesita construir un guion, el cual debe tener un orden de progresión, que básicamente son las reglas para su construcción. El guion es una base que permite crear una película, la cual debe transmitir emociones y sensaciones que lleven al espectador a convencerse de lo que está viendo aunque realmente no sea real, por consiguiente, para llegar a este punto es necesario analizar la historia que se quiere contar, buscar un punto de partida que será lo primero que el espectador vea en la pantalla, por lo cual, debe atraer y enganchar para que el espectador se mantenga atento y llegue al segundo acto, que sería el desarrollo del problema, después se presenta el pre-clímax que es cuando vamos llevando el film hacia su momento más fuerte que es el clímax, en donde se encuentran las dos fuerzas luchando por un mismo objetivo, en el cual uno de los dos sale victorioso, llegando así al desenlace con la victoria o desdicha que puede ser del protagonista como del antagonista, dándole fin al problema. Así, es como se desarrolla un guion clásico de Hollywood. “Las historias estereotipadas no cruzan fronteras; las arquetípicas sí”. (McKee, El guion, 2013).

El guion clásico está formado de personajes arquetípicos, es decir, aquellos con características que son reconocibles por una sociedad en distintas culturas, ya que las experiencias que hemos tenido nos llevan a darle un significado a las cosas, personas u objetos, convirtiéndose así en un conocimiento colectivo; por ejemplo, el guion clásico en las películas de superhéroes están ligados a construir personajes arquetípicos, ya que para que atraigan al espectador deben presentar un héroe con características increíbles, que exalten al personaje, convirtiéndolo en algo extremadamente grandioso, alguien a quien el espectador quiera seguir por su grandeza y valor al enfrentarse al villano más poderoso, y así salir siempre victorioso, mostrando un mundo fantástico en el que todos quisieran estar. Por lo tanto, en cada guion es necesario presentar un personaje con características arquetípicas para asemejar al espectador con el personaje que está en pantalla.



El mundo de un artista eminente siempre conseguirá sorprendernos como algo exótico o extraño. Como si fuéramos un explorador abriéndose paso en la selva, penetramos atónitos en una sociedad virgen, en una zona sin tópicos en donde lo ordinario se convierte en extraordinario. (McKee, Script, 2013).

El espectador está acostumbrado a ver en la pantalla un mundo diferente al que vive, algo que le saque de su realidad y le lleve a encontrarse con algo desconocido, que le conduzca hacia una emoción, al querer formar parte de la historia, seguirla con pasión y a cada personaje acompañarle en la lucha por cumplir su objetivo. Una película es un mundo lleno de situaciones en el cual debemos sumergirnos.

1.3.2 El guion desdramatizado

A finales de los ochenta, nace otra forma de mirar el cine, a través de los cambios producidos en Latinoamérica; el cine empieza a decaer, hay menos producciones, dando paso a una nueva ola de cineastas jóvenes que dejan atrás el lenguaje clásico del melodrama y empiezan a mostrar en los films temáticas urbanas por medio de un realismo sucio, contando historias de personajes callejeros del bajo mundo, excluidos por una sociedad capitalista, seres marginados sin trabajo, viviendo por vivir en espacios sucios y mal olientes, como ratas en ratoneras. Este cine se ha dedicado a mostrar una realidad indeseable, alejándose por completo de una utopía moderna, presentando por ejemplo, prostitutas que se ganan la vida vendiendo sus cuerpos para alimentarse, madres que abandonan a sus hijos, ladrones, asesinos; los cuales llevan una vida llena de situaciones cotidianas, en un mundo lleno de injusticias, en donde se encuentran inmersos en pobreza y violencia. Por consiguiente, el realismo sucio pasa a ser un elemento importante para contar historias ya que: *“Busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia. Frente a las grandes temáticas históricas, políticas y cívicas que caracterizaron al Nuevo Cine, apela a la micro política del cuerpo, la cotidianidad y la calle”*. (Leon, 2005).

El guion desdramatizado está construido de los delirios del corazón y del alma, siendo así una manera más profunda e íntima de expresar, por ende, la



acción dramática está inmersa en el sentimiento interno que lleva consigo el personaje, abandonando el argumento clásico, dispuesto a “buscar nuevas formas de estructurar una narración y hacer un cine libre, independizado de las reglas sintácticas de la gramática cinematográfica impuesta por lo clásico”. (Torres, 2011). Es interesante poder mirar otro tipo de cine en el que las acciones son limitadas y lo que brinda al espectador es una descripción del espacio y tiempo, conformados por personajes al borde del fracaso, melancólicos que no se enfrentan a luchas externas, más bien su lucha es interna y de ahí parte el film, de la cotidianidad de la vida, de arrancar de cero y volver a vivir, como por ejemplo la película “My blueberry nights”. (Kar-Way, 2008). Esta película empieza con la ruptura del corazón de una chica, y en medio de este dilema hay un chico que conoce y que le agrada, pero ella decide irse de esa ciudad para poder sanar la tristeza que siente por la traición de un amor, en todo el recorrido por abandonar cada rastro de memoria, se encuentra con personas que también sufren por este sentimiento, personas que se ahogan en la tristeza y abandonan su vida a la nada, personas duras consigo mismas, fuertes y decididas, pero con miedo a querer, personas que pierden a la persona que rechazaron y lo necesitan más que nunca; cada uno de estos personajes, a pesar de todo el dolor, siguen con la cotidianidad de sus vidas, sin embargo, la protagonista con todo lo que vio en su recorrido decidió regresar y empezar de nuevo. Tomé esta película como ejemplo porque el personaje principal llega a convertirse en un espectador más, a pesar de que lleva un gran conflicto interno, nos muestra que no solo ella sufre, que mucha gente lo hace de manera distinta pero comparte el mismo dolor; es impresionante como el silencio dice mucho más que cualquier palabra o acción; la contemplación de los personajes, cómo el personaje principal mira a cada personaje analizando en silencio, en esta película no sabemos lo que va a pasar, solo sabemos que ella va a trabajar hasta conseguir dinero para un auto, un objetivo tan banal, hasta se podría decir que simple, pero todo lo que ella pasa para lograrlo es un cruce de vidas y experiencias, que las personas a veces la vivimos, pero la dejamos pasar porque no es lo suficientemente interesante para guardarlo.



1.3.3. Tiempos muertos

El cine es un lenguaje universal, que narra situaciones o historias dentro de un espacio y tiempo, los cuales son uno de los factores más importantes para la construcción de un film; por consiguiente, el cine al ser un lenguaje tiene códigos, para que el espectador sin necesidad de un lenguaje hablado reconozca lo que está en la imagen, mediante signos, símbolos, significantes y significados, así la narración llega a ser una construcción amplia conformada necesariamente del tiempo, el cual también es un elemento que permite mirar un entorno con el fin de explorar el espíritu humano.

El cine de Antonioni es un cine que no narra. Por el contrario, observa a la mayor distancia posible. Se aparta de la narración clásica, de la narración articulada y con progresión dramática para suplirla por planos aislados donde la mayor importancia pasa por el factor del tiempo, con el cual abandona la trama. Al renunciar a la trama, deja de darle jerarquía a los hechos, para que lo que sucedan sean los pensamientos y sus asociaciones, en lugar de los acontecimientos. (Blanco, 2013).

Los tiempos muertos se denomina al tiempo en el que no ocurre nada dentro de un plano, es decir, la cámara se detiene en paisajes, en calles o en un personaje mientras vaga en un medio, para aprender a analizar y no solo sentarse a mirar una película que distraiga, sino para encontrar momentos de auto reflexión, de contemplación, en donde solo observamos lo que está ahí, descubriendo una belleza más profunda de las cosas que a la vez son simplemente lo que está ahí nada más, no son extraordinarias por su grandeza sino por su simplicidad, como por ejemplo en la película *“La libertad”*. (Alonso, 2001). Esta película argentina da una mirada diferente al cine contemporáneo, cargado de tiempos muertos; el film es mostrado como si fuera en tiempo real, mostrando un día entero de trabajo de un joven llamado Misael, el espectador le acompaña en las horas del almuerzo, en el trabajo mientras va cortando maderos, en el descanso, incluso cuando prepara su merienda matando un puerco espín, hasta se nos permite ver la manera en la que lo prepara para ser asado en el fuego, es tan cotidiano y crudo que muestra hasta lo más sucio, que es verle al personaje defecando; todo este tiempo junto al personaje hace sentir que lo que estamos viendo es una realidad pura, por esta razón, es un medimetro que parecería un documental porque todo es tan normal, simplemente miramos lo que el personaje hace, no se encuentran acciones, ni



enfrentamientos, simplemente es una actividad diaria del personaje. Es tan espectacular este film porque tiene una estética muy sutil, no existe signos, simplemente lo que nos da para ver, mostrando la tranquilidad del campo, una soledad de un personaje ensimismado, es increíble aún más de este director, la capacidad de darnos un film escaso de diálogos, en el que nos informamos o lo entendemos mediante la observación, apartando la empatía, solo interesarse por lo que el personaje hace.

Los tiempos muertos dan un giro radical a lo que sería un cine cargado de acciones, ya que la historia que se narra no se basa en situaciones fuertes, ni en personajes que se mueven a través de situaciones de un gran peso trágico, simplemente son personajes con una carga emocional inmersos en una cotidianidad; así, Lisandro Alonso muestra simplemente en su film “La libertad”, el duro trabajo de un día de Misael.

SEGUNDO CAPÍTULO

2. Duración del plano

2.1 Plano cinematográfico

El plano cinematográfico desde sus inicios ha sido uno de los elementos primordiales del cine, ya que las primeras manifestaciones cinematográficas se grababan en un solo plano, se rodaba de esta manera planos documentales, en donde no había movimiento de cámara, ésta se mantenía estática y así se proyectaba al público sin ninguna manipulación, se mostraba tal y como se rodó; como lo hicieron los pioneros del cine, los hermanos Lumiere, quienes trataban de registrar la realidad, y para esto escogían un lugar y lo que querían mostrar al público, colocaban la cámara estática en un trípode y frontal a lo que querían manifestar, por ejemplo, su primera obra cinematográfica “*La salida de la fábrica*”. (Lumiere, 1895). Esto fue rodado en un solo plano general en donde el único movimiento que se encuentra es el de los trabajadores saliendo de la fábrica, mientras la cámara está estática, registrando este acontecimiento cotidiano.



Imagen 1: fotograma de “La Salida de la Fabrica” Auguste y Louis Lumière (1885)

De esta manera, el plano cinematográfico se ha convertido en la base para crear este séptimo arte, el cual ha comenzado con planos fijos y frontales, con el tiempo ha ido evolucionando y el plano cinematográfico empezó a tener variantes, como por ejemplo, ya existía más de un encuadre dentro de un plano, empezó a darse movimientos de cámara, cortes en acción para pasar a otro plano, pensando desde ya en el montaje. Desde entonces se crearon parámetros que delimitan a los planos en: primer primerísimo plano, primeros planos, planos medios grandes, planos medios cortos, plano americano, plano general, plano generalísimo y plano detalle, en el siguiente ejemplo lo podremos entender de mejor manera.

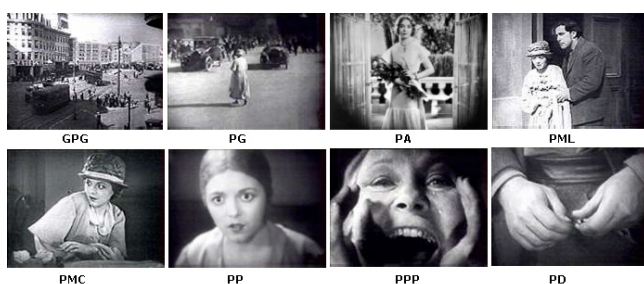


Imagen 2: ejemplo de los valores de plano cinematográfico (Vall, 2012)

Para dar una definición de plano, se hablará primero de la cámara que es el elemento que captará la imagen y el que está en primer contacto con ésta para registrar el material. Cuando se erradicó el cine, la cámara fue la que permitió dar este paso, ya que gracias a ésta las ideas podían ser registradas, para luego ser mostradas en proyecciones. Es necesario saber que la cámara empezó a liberarse y crear movimiento cuando se trasladaba de un plano a



otro variando el punto de vista. *“La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador, o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura movable, activa, un personaje del drama. El director impone sus distintos puntos de vista al espectador”*. (Marcel, 2002). Y el plano es el conductor de esta actividad, creando ya desde la época de la Escuela de Brighton nuevas formas de mirar el cine. Entonces, el plano llega a ser la unidad fundamental para el cine y uno de los elementos que aportan a éste es el encuadre, que es donde se encuentran organizados todos los elementos requeridos para la narración, cada uno de estos objetos deben ser verosímiles a la realidad externa que vamos a presentar, así también permite delimitar lo que se quiere mostrar, como también ofrece la variación del punto de vista dentro de un mismo plano, llevando consigo un dinamismo, cargado de significado y de sensaciones, por ende, el encuadre llega a ser el que nos presenta la realidad. *“El japonés Ozu es tal vez el cineasta que se ha inclinado más a mantener en cualquier circunstancia la firmeza del encuadre, considerando, según el crítico Tadao Sato “una perfecta naturaleza muerta”, inserta en “el marco más estable”, pero “cargada de tensión interna”*. (Marcel, 2002). La manera de contar una historia depende de cómo se trabaja con cada elemento y herramienta dentro de la narración, así como Ozu mantiene un encuadre estable, para generar cierta banalidad o cotidianidad. También es necesario hablar de la composición de un encuadre en donde se escoge cuáles serán los elementos con más importancia dentro del cuadro, para priorizarlos en los puntos de mayor interés, por consiguiente:

“Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales, de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. En el arte cinematográfico, la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para aclarar una imagen, para limpiarla, como dice Truffaut, separando bien cada figura-persona u objeto con respecto a un fondo o decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente, de manera que se evita la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa”. (Almendros, 1990).

En fin de cuentas, el plano cinematográfico conlleva elementos como el encuadre y la composición, los cuales deben ser trabajados en unidad para lograr una buena fotografía y a la final la creación de la narración. Sin embargo,



al llegar el montaje con Melies, se empieza a modificar el cine, ya no se muestra simplemente acontecimientos de interés, inicia ya buscando situaciones para narrar, el montaje se pone a disposición de un discurso, mediante la yuxtaposición de planos, en donde ya no solo se encontraba una variación de planos, sino también movimientos de cámara como traveling y subjetivas, que son ubicadas por medio del montaje como piezas de un rompecabezas, para conformar la narración, pero sin olvidar que *“El montaje tiene que proceder de alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia”*. (Eisenstein, 1970). Por consiguiente, el montaje es el último elemento, el cual le da la finalización a la obra cinematográfica.

2.2 Imagen-tiempo

“La imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja”. (Marcel, 2002). Entonces, la imagen es una reproducción de la realidad, una representación, una transmisión de significados mediante signos y símbolos, de esta manera, la imagen al abarcar todos estos elementos codificados, guiados para que el espectador asimile como real lo que está viendo, lleva a la imagen a ser un lenguaje universal, ya que es mediante éste que se logra transmitir una idea, un espacio y un mensaje; por consiguiente, es el elemento que abre la puerta para contar una historia a partir de significados y significantes; pues, por ejemplo, cuando se nombra la palabra perro, en la cabeza formamos la imagen de un perro, todas las situaciones en la vida están formadas por imágenes, así también los recuerdos son imágenes que guardamos, la imagen da un mensaje lingüístico, es decir, qué significado tiene cada elemento dentro de la imagen, qué hay de subtexto en lo que vemos, cada signo o elemento dispuesto dentro de un plano tiene un significado, por lo tanto:



La imagen, en su connotación, estaría entonces constituida por una arquitectura de signos provenientes de léxicos (de idiolectos), ubicados en distintos niveles de profundidad. Si, como se piensa actualmente, la psique misma está articulada como un lenguaje, cada léxico, porque sea, está codificado. O mejor aún, cuanto más es en la profundidad psíquica de un individuo, tanto mayor es la ratificación de los signos y mayor también la posibilidad de clasificarlos. (Montilla, 2009).

Como por ejemplo: en la película “Tres Colores, Azul”, (Kieslowski, 1993). Esta película trata de una madre que pierde a su hija y esposo en un accidente, quedando ella como única sobreviviente; durante toda la película la acompañamos en su dolor y en la búsqueda de sobrellevar ese sufrimiento. Kieslowski, fue un gran director que se ha dedicado a escribir acerca de problemas éticos sutilmente, sus films son cargados de significados y de subtextos, dejando a que el espectador lo tome de la manera que mejor lo prefiera. Azul, es una película que muestra la soledad de un personaje en su momento más alto de tristeza, es impresionante como los significados están dentro de este film, como por ejemplo, cuando ella está en su departamento y se da cuenta que hay una rata dentro de un cuarto y cuando lo descubre se da cuenta que es una rata con sus crías, simplemente ella pierde el valor de asesinarlos, el subtexto y el significado de este momento, es que ella como madre sabe lo que es perder a un hijo, Kieslowski puso este elemento en este film, para relacionarlo con el lazo que existe entre una madre y un hijo y más que nada por el suceso reciente que le ocurrió a la protagonista.

Es interesante como una imagen puede generar varias preguntas y puede llevar consigo varios significados que debemos ir descubriendo. Esta película mencionada anteriormente posee imágenes significativas unas más que otras, pero en las dos descubrimos que la imagen es una fuente muy indispensable para transmitir un significado, a través de cada elemento predispuesto en el plano. Al hablar de la imagen es necesario mencionar el tiempo; que según dice Tarkovski: “El tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro <<yo>>” (Tarkovski A. , Esculpir el tiempo - Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine, 2002); es decir, tenemos un tiempo para vivir y crecer espiritualmente hasta la muerte, en donde nuestro tiempo acaba, sin embargo, gracias a él podemos crecer y formarnos; por ende, es un elemento importante al cual estamos atados, cada segundo es



inevitable y todo lo vivido en un tiempo pasado se transforma en recuerdo y el recuerdo nos trae añoranza; entonces, crear el tiempo en una obra cinematográfica, es darle un plazo al personaje para que desarrolle su conflicto, para que se encuentre con sí mismo o simplemente, puede ser un tiempo que el director lo usa para que el espectador se emocione ante a lo que está viendo.

Sin embargo, el tiempo varía de acuerdo a la imagen movimiento, que según Deleuze: *“La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto a objetos, cuya posición relativa a ella hace variar y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo”*. (Deleuze, 1996). De esta manera, el montaje pasa a ser el todo de la obra cinematográfica, por ende, el que maneja el tiempo atándose a la imagen-movimiento, ya que el montaje no es solo la yuxtaposición de planos, es una tarea difícil de identificar y conocer las bases de una narración, como la presentación, el punto de giro, el clímax y el desenlace, tomando en cuenta las condiciones de orden y duración, por ende, el montajista a la hora de trabajar en un proyecto sabe lo que quiere lograr y el único tiempo directo es el que vemos en la imagen, sin embargo, el montaje puede transformar el presente en pasado, puede acelerar o retardar, puede manejar una obra de acuerdo a lo que la obra requiera.

Entonces, según Deleuze: *“El montaje será una relación de número, variable según la naturaleza intrínseca de los movimientos considerados en cada imagen, en cada plano”*. (Deleuze, 1996). Así, el movimiento pasa a ser el conductor del tiempo, por ejemplo, si hay movimiento en un plano con respecto a otro va a crearse una dinámica, por ende, el tiempo varía de acuerdo a la cantidad de movimiento en un plano, sin embargo, se ha considerado que el montaje es el medio por el cual se va construyendo el tiempo, pero también podría darse que la imagen-movimiento sea la que cree ese tiempo a través del montaje como conductor; ya que un plano secuencia no necesita del montaje para revelar su tiempo, éste simplemente está manejado de acuerdo al ritmo que crea el movimiento; así, Tarkovski habla de esculpir el tiempo en una obra cinematográfica, crear una profundidad con el tiempo, manejarlo en un plano,



darle ritmo, esa es la mano de un buen director; *“El cine es el primer arte que captura el tiempo tal cual, no como una abstracción, sino como una realidad, y demasiadas veces las películas ignoran este principio básico y se dedican a cuestiones superficiales que lo abaratan y lo convierten en la barraca de feria que generalmente es”*. (Tarkovski A. , Esculpir el tiempo - Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine, 2002). Por ejemplo, en la película *Nostalghia*. (Tarkovski A. , 1983). En esta película se puede sentir la tristeza y melancolía del personaje a través de espacios prolongados en tiempo, a través de los cuales sentimos una soledad que llega a transformarse en una enfermedad que viene del sentimiento de nostalgia, logrando así Tarkovski que el tiempo se note en cada toma para sentir, que lo que está en pantalla es algo más significativo y verdadero de lo que vemos a simple vista, el tiempo prolongado hace que el espectador vea la película más real, porque los acontecimientos pasan en tiempo real, sin ninguna manipulación. Pondré otro ejemplo de la película *“La Libertad”*, (Alonso, 2001), una película contemporánea, la cual nos narra un día de la vida de un personaje que trabaja de hachero, es una película que parece un documental por la manera en la que es narrada, el rango de realidad en esta película está determinada por el paso del tiempo el que acompaña al personaje en todos sus acontecimientos cotidianos y banales de un día de trabajo. Es como un silencio capturado en imagen, donde la cámara simplemente acompaña al personaje. El tiempo es la dinámica en la que está contada una narración, y el montaje es el que permite mostrar este tiempo.

2.3 Plano secuencia

El plano secuencia es un plano prolongado que abarca varias acciones y re-encuadres en sucesión, sin embargo, no es fácil dar una definición concreta de lo que es el plano secuencia, por lo que, varios autores lo definirán de diferente manera, así, Pasolini dice que: “El plano secuencia es por lo tanto una toma subjetiva”. (Pasolini, 1971). Al hablar de subjetividad, se puede decir que es un plano que permite al espectador formar parte de la obra cinematográfica, ya que toma el punto de vista subjetivo del personaje. Entonces, el plano secuencia se puede definir como el más cercano a la realidad, en un tiempo presente, sin ninguna manipulación narrativa; por ende, el tiempo ya no es el



tiempo fílmico, es el tiempo real, de esta manera al plano secuencia se lo puede relacionar con el documental, porque muestra al espectador una realidad en tiempo y espacio.

“El cine es siempre manipulación, pero si cada escena es de solo una toma, entonces, pienso, hay al menos una menor manipulación del sentido del tiempo cuando uno trata de acercarse al “tiempo real”. La reducción del montaje al mínimo también tiende a devolver la responsabilidad al espectador en el sentido de que se requiere mayor contemplación”. (Haneke, 2003). Por consiguiente, el plano secuencia, da al espectador el tiempo necesario para que sienta la emoción de cada acción continua y para que se detenga a ver cada detalle y entienda lo que está viendo; cosa que no pasa en la televisión, la cual ha acostumbrado al espectador a ver y no a mirar. Al alejarse el plano secuencia del montaje se convierte en algo más puro, en donde el tiempo, el movimiento y el encuadre son lo más importante, al rodar un plano secuencia se está consciente de que se necesita mucho más trabajo, por lo que no existe cortes en acción, la acción sigue corriendo y la cámara tiene que captar cada detalle, por medio de re-encuadres constantes, siguiendo la acción junto con el personaje, entonces, la cámara se vuelve mucho más activa al formar parte de la acción y no ser solo un observador.

El plano secuencia al ser prolongado debe contener varios acontecimientos, por lo que tiene un inicio y un fin sin cortes, desde los inicios del cine las películas no tenían corte alguno, eran rodadas en un plano secuencia y así se proyectaban, ya que no querían develar el mecanismo cinematográfico, pero tampoco fue una elección de estos cineastas sino que aún no llegaba la teoría de montaje. Sin embargo, ahora hay varios cineastas que siguen usando el plano secuencia, así como Cuarón en la película *“Children of men”*. (Cuarón, 2007). Esta película contiene varios planos secuencia, muy complicados que parecen casi imposibles, me imagino que debieron ocupar mucho tiempo de rodaje para poder lograrlo, por ejemplo, la escena de la emboscada en la carretera “se logró modificando el vehículo para permitir su inclinación y que los asientos estuvieran más bajos, pudiendo así la cámara rodar desde el techo. Lo mismo se hizo con el parabrisas, que tuvo



que ser inclinado convenientemente para que la cámara pudiese salir a través de él desplazándolo desde un lado. Cuatro personas, incluido el operador, viajaron en el techo para el rodaje". (Babel, 2010). Este es un plano secuencia impresionante, pero se ha dicho que no es continuo sino es armado en postproducción para crear un solo plano sin corte, a pesar de este gran logro en postproducción; la cámara en movimiento todo el tiempo, el sonido y los efectos ayudan a que el espectador se envuelva en todo ese caos, lleno de tensión y drama, sin embargo, el creshendo de esa secuencia desde el inicio al final es impresionante porque comienza con los personajes jugando con una pelota y de repente todo cambia y se convierte en caos; esta secuencia esta armada con varios movimientos de cámara y re-encuadres constantes, es un plano prolongado en el que no paramos de ver acciones y de sentir toda esa adrenalina y miedo que tienen los personajes, ya que el espectador se siente parte de lo que está ocurriendo alrededor del auto, y a pesar de que no es un plano meramente continuo está armado de tal manera que se siente un tiempo y espacio real.

El cine es un lenguaje que se acerca más a la música que a la literatura, al teatro o a la pintura. Es una cuestión de armonías y ritmos. De ahí que no tenga tanta importancia el llamar la atención sobre un plano determinado como de crear una experiencia emocional significativa. No se trata de hacer un cine de "mira, mamá, sin manos". Los planos deben durar lo que deben durar, exactamente igual que las notas musicales. No estoy reñido con el montaje, a mí me fascina, lo que no soporto es el mal montaje, como el que se usa en casi todo el cine comercial. (Cuaron, 2013).

Otro director al cual quisiera nombrar en el uso frecuente de estos planos secuencia es a Guz Van Sant, quien se ha dedicado al uso del tiempo en planos prolongados, mediante planos posteriores a los personajes, en donde la cámara le sigue al personaje en su vagabundeo, permitiendo que el espectador se detenga a mirar y entender lo que está ocurriendo a su alrededor; sin embargo, el uso frecuente de puntos de vista posteriores al personaje transmite un deseo del director, de que el espectador no sea parte de lo que está pasando, sino sea un observador a distancia. Los personajes de Guz Van Sant siempre son melancólicos, están en un abismo existencial, pero eso es lo que atrae de este director que escoge protagonistas solos, tristes, simplemente banales y los planos secuencias apoyan a este sentimiento de



abandono, observando solo el caminar del personaje, ni siquiera nos deja ver su rostro, estamos pasando el tiempo mirando por detrás.



Imagen 3: fotograma de la película “Elephant” Gus Van Sant (2003)

Es necesario recalcar otro ejemplo de un plano secuencia muy bien logrado, que es el de la película “Nostalgia”, (Tarkovski A. , 1983), en donde hay un plano secuencia impresionante de nueve minutos que produce una sensación de espera, en donde el poeta trata de llevar una vela encendida sin que se apague, de un lado al otro de la piscina, en donde la cámara registra todo este acontecimiento en un solo plano prolongado, que se acerca hasta las manos del poeta cuando logra colocar la vela, un primer plano que realza el logro tan esperado por el espectador.

La conmoción espiritual que produce este plano es indescriptible. En él se funde el vacío de la existencia humana, la importancia de las cosas pequeñas y de la fe, el tiempo como materia esencial del plano cinematográfico, una pericia narrativa extrema y de una sencillez ascética, humildad y convicción artísticas, compasión por el dolor humano en todas sus formas, enaltecimiento de la dignidad humana... (Massanet, 2011).

En el cine cotidiano nos encontramos con más cantidad de planos prolongados, ya que una de sus características es contemplar las imágenes, y para esto, el director siempre se toma un tiempo en el que el espectador pueda profundizar en lo que está frente a él; a pesar de que no busca que el espectador simpatice con lo que mire. En conclusión, el plano secuencia es una suma de acontecimientos sin cortes, que brinda la sensación de tiempo real a la escena, permite que el espectador tome parte de los acontecimientos



dentro de la narración, crea mayor verosimilitud en lo que se ve, y hace que el espectador pueda contemplar y reflexionar. Por todos estos elementos, el plano secuencia ha sido usado por grandes cineastas, que han sabido manejarlo de la mejor manera para narrar.

2.4 Plano vacío

El Plano vacío es una ausencia carente de acciones y, por lo tanto, de dinámica, sin embargo, es un elemento que permite observar y representar a una realidad a través del ritmo, así como por ejemplo en la película de Godard, “Dos o tres cosas que sé de ella”. (Godard J.-L. , 1967). En esta película hay un plano de un café, el cual ocupa todo el cuadro, mientras escuchamos una voz en off, en donde hablan acerca del universo, éste es un gran ejemplo de un plano vacío que trasciende en lo banal, en donde se “plantea enigmas al espectador, le hace descifrar símbolos y entusiasmarse por alegorías, apelando a su experiencia intelectual. No es el ritmo una sucesión métrica. Yo estoy convencido de que el ritmo es el elemento decisivo en el cine”. (Tarkovski A. , 2014). El ritmo es el que define una obra cinematográfica, el ritmo lento de las películas de Antonioni, Berman, Béla Tarr, Dreyer, es lo que les caracteriza como directores que han roto con los cánones de espacio-tiempo, creando un cine de contemplación, en donde el tiempo puede pasar detenido en un plano general de un paisaje vacío. Antonioni en sus películas “La Aventura”, “La Noche”, “El Eclipse”, muestra lo que para él significa el vacío, en este caso es la imposibilidad del hombre de sentir emociones, a través de planos deshabitados; por ejemplo, en eclipse, la cámara abandona el drama de los personajes y se dedica a grabar edificios en construcción sin trabajadores, avenidas sin tránsito, se detiene en varios elementos, pero no en los personajes, tal vez estas imágenes de abandono y soledad, son una analogía al conflicto interno de los personajes, sin necesidad de detenerse en ellos. La narrativa de esta trilogía va de plantear una intriga y abandonarla, sin darle resolución al conflicto, ya que se dedica a la búsqueda del ritmo en los acontecimientos de la vida.



Necesariamente, para poder hablar de planos vacíos es necesario conocer la contemplación y el sentido del vacío de los directores cinematográficos, ya que son ellos quienes recrean a través de la imagen y el contenido una obra cinematográfica, por ende, hablaré del director de cine “Ingmar Bergman”, que se ha dedicado toda su vida a retratar mediante el cine todos sus pensamientos y todas sus dudas acerca de la existencia, a través del amor y el sufrimiento. Este cineasta se ha dedicado al expresionismo a través de personajes que desarrollan su acción lentamente, para de esta manera, contemplar de forma pura y realista el existencialismo, sin embargo:

Es este concepto de imagen-contenido el que deviene en una iconografía particular para dar lugar, en una suerte de metamorfosis, a una simbología genuina que traslada al espectador a la búsqueda del ser interior, de nuestro ser. Y, desde allí, enlaza con las cuestiones fundamentales que constituyen su filosofía de la existencia, a saber: el ser en tanto que individuo, la muerte, el sentido de la vida y la búsqueda/negación de Dios. (García, 2007).

Terminaré diciendo que Bergman es un gran representante del naturalismo romántico, al ser un cineasta que en sus obras presta mucha atención a la estética, a través de planos contenidos, para poder demostrar el paso del tiempo; la intensidad de los sentimientos y emociones por medio de primeros planos, siendo un cineasta que escarba en lo más profundo del ser para poder reconocerse a sí mismo de una forma verdadera, hasta incluso la muerte, representado en su obra, “El alma”. Entonces, es a través de todos estos rasgos que podemos reconocer el significado de vacío para este cineasta.

Para Bela Tarr, la función del cine, *“Es acercarse a la gente, entender su vida cotidiana y entender la naturaleza humana, cómo somos realmente y por qué somos como somos. Cómo nos tratamos los unos a los otros, qué intereses nos mueven, ese es el punto de partida”*. Según lo declara Bela Tarr, es una entrevista dirigida por Jonathan Romney en el National Film Theatre. Bela Tarr es un cineasta dedicado a representar la realidad a través de situaciones triviales y cotidianas, en donde pone al espectador a explorar el interior de los personajes, los cuales están en constante desierto ante la mirada de su ser, retratando también el vacío de una existencia en la clase obrera, en



su estancamiento en la sociedad; BelaTarr es un cineasta al igual que Bergman que se dedica mucho a la estética, este cineasta hace uso de planos secuencia largos que llegan a alcanzar once minutos, de esta manera ha marcado un estilo propio al manejar de una excelente manera los planos secuencia y,

Los lentos movimientos de cámara y los actores se ajustan a complejas coreografías que describen el espacio e introducen a gotas la acción. Los hechos y la información son presentados de forma indirecta y lateral como una especie de suplemento a los soberbios recorridos de la cámara. El plano prescinde del montaje, o mejor dicho, tiene su propio montaje interno. Se desarrolla, evoluciona y trasmuta, conectando regiones interiores con exteriores, espacios lejanos con cercanos, el lateral derecho con el izquierdo. (Carmona, 2012).

Bela Tarr es un cineasta que busca representar a través del lenguaje cinematográfico una realidad de acontecimientos, a través de una mirada contemplativa y poética direccionada hacia el interior del ser humano, es inevitable admirar a este gran cineasta por la manera en que concibe a su cine, y la oportunidad que le da al espectador para reflexionar. *“Mi ideal es que si alguna persona logra entrar realmente en una de mis películas, podrá salir de ella como una persona diferente, tal vez no como alguien totalmente diferente, pero al menos podrá estar más en su corazón. Si el espectador logra acercarse a esa gente que es representada en la pantalla, si le toca la belleza del destituido, entonces estoy satisfecho”*. Entrevista realizada por Jonathan Romney en el National film Theatre. Bela Tarr, a pesar de su trama simple tiene un cine lleno de expresión, en donde contempla la vida en el tiempo real en el que transcurre, acercándose de esta manera al documental. Entonces, Bela Tarr al alejarse de cualquier ámbito comercial o conocido como cine moderno, se ha dedicado a darles a sus espectadores una obra extremadamente expresiva en donde mirar y buscar al igual que una respuesta ante el gran dilema del vacío existencial, llegando a la conclusión, que para este cineasta el vacío parte de no poder mirar en nuestro interior y, por ende, no hallarnos existencialmente.

Entonces, el plano vacío es una herramienta para estos cineastas que se apegan a una rigurosa estética visual en donde los planos secuencia prolongados y planos generales son la principal fuente para narrar su cine, que



va de la búsqueda constante del ser y su sentimiento de soledad y tristeza por un sentimiento que sobrepasa lo que creemos ser.

TERCER CAPÍTULO

3.1 Proceso aplicado a la serie de televisión: “*Los Fracasados*”

“Los Fracasados”, es una serie de televisión que narra el retraso de la juventud de ahora, para lograr cumplir sus objetivos de vida. El primer capítulo de esta serie que es el que se rodó, va de Olivia como personaje principal, que es una chica que retorna a su país natal Ecuador, obligada a hacerlo porque sus padres le retiraron todo apoyo económico, al retornar a Ecuador un país al que rechaza, decide ir a donde su mejor amiga Yolanda, en quien se apoya y cuando mejor le está yendo la asaltan fuera de una discoteca. De esta manera, el capítulo termina como empezó, con el personaje derrotado.

En el trabajo de preproducción se trabajó en un guion técnico que consta del desglose de planos de cada escena, aquí se trató de crear planos Two-Shots y planos fijos que es una de las propuestas que se hizo como directora de fotografía, también se hizo plantillas de luz de cada plano, en distintas locaciones. Se propuso que la fotografía sería sobria, que se usara planos fijos en todo el capítulo; y, a menos que sea necesario habrá movimiento de cámara, porque no se quiere desperdiciar un recurso sino usarlo de la manera correcta para resaltar alguna acción que lo requiera. Con la fotografía quiero crear contemplación, mediante el uso de planos medios fijos para presentar al personaje, planos fijos generales para presentar espacios, como en “Temporada de patos”, que contiene una gran cantidad de planos fijos contenidos en las acciones del personaje; también otra referencia es “Francés Ha”, (Banbauch,2012), que tiene planos fijos laterales o frontales, es como que la fotografía busca permanecer desapercibida para no competir con las acciones de los personajes, sino acompañarles en éstas, no por eso, quiere decir que será una fotografía simple, ya que cada plano tendrá el encuadre adecuado. Otro elemento que quiero utilizar es el Two-shot prolongado, para crear la sensación de tiempo en conversaciones, como por ejemplo, en



“Hunger”, (Mc Queen, 2008), cuando el prisionero habla con el cura, es una conversación muy larga y la mayor parte de tiempo es un Two-shot en donde los personajes están a contra luz.

Se usó un lente cincuenta, para planos medios y generales, ya que este lente no deforma al personaje u objeto y más que eso porque se quería lograr menor profundidad de foco, sin embargo, para el aeropuerto se usó un teleobjetivo, para disimular un espacio que contenga más personas; igual para detalles, se trabajó con el lente ochenta y cinco. Toda esta propuesta se hizo con la intención de que cuando estemos en rodaje, todo el equipo de fotografía sepa lo que se quiere lograr y así poder trabajar conectados con cada área, como es la de iluminación que es una de las herramientas más necesarias para una estética fotográfica, por esta razón también se hizo un desglose de planos.

3.2 Aplicación de los elementos que conforman una narrativa cotidiana.

Las imágenes están formadas por planos, que pueden ser planos de personajes, planos de situación y planos de espacios, cada uno con un diferente objetivo, los planos de espacios muestran un lugar, un escenario, por medio de planos generales, los planos de situación muestran a los personajes realizando alguna acción o actividad, pueden ser en planos generales o medios, en cambio los planos de personaje, son primeros planos, que muestran la expresión del actor y cómo es el personaje. Estas clases de planos permiten armar una narración que posea argumento, sin embargo, la teoría de lo cotidiano y la representación de este estilo a través de la imagen me permitieron armar una narración sencilla, alejándome de las extravagancias fotográficas.

En la realización del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracados”, todos los planos que se filmaron, son planos fijos estáticos, en donde la cámara se mantiene distante al personaje, siendo un espectador que mira desde afuera los acontecimientos que pasan a través del cuadro; como en la escena cuatro, en donde tomamos una mirada distante al personaje que da la espalda a la cámara, alejándonos de la expresión de su rostro, sin embargo,



al ser un plano general sin elementos que llamen la atención, lo convierte en un plano vacío, ya que la imagen no dice mucho más de lo que vemos.



Imagen 4: fotograma del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”

En la escena uno, interior aeropuerto, también se rodó un plano general posterior a Olivia, determinando un espacio vacío, en donde el personaje se encuentra abandonado, con la banda porta maletas vacía, aún girando, cada uno de estos elementos que tenemos en frente representan de alguna forma la ausencia del personaje, mientras el espectador se mantiene contemplando su soledad. Esta escena, al ser la primera del capítulo, lo rodamos en forma de presentación del personaje, y lo filmamos de esta manera para mostrar un protagonista derrotado.

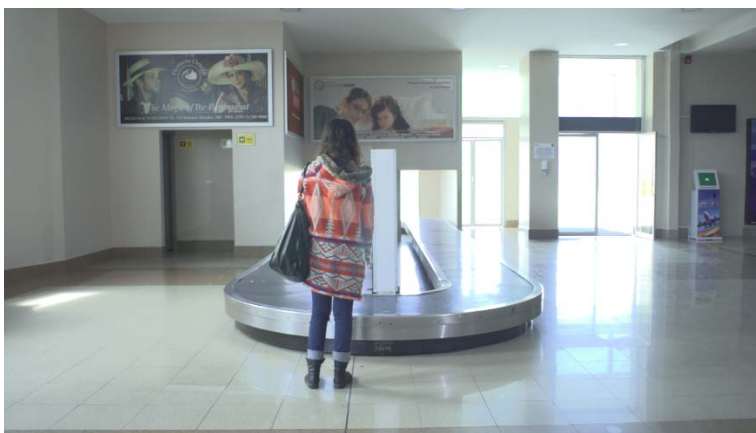


Imagen 5: fotograma del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”



Al desarrollar el tema acerca del neorrealismo cotidiano y de la duración del plano como elemento para narrar estas historias, me he dado cuenta que no solo los planos fijos aportan para dar el estilo a este cine, también el uso de luz natural aporta a esta sensación de cotidiano, y para realizar este capítulo, las fuentes de luz que se usaron fueron de ventanas y si era necesario reforzar lo hacíamos, de esta manera, se logró que cada escena tenga una iluminación sutil, sin alto contraste para que cada elemento del cuadro apoye al concepto de lo ordinario.

De esta manera, también se desarrollaron planos Two-shot, se decidió usar esta clase de plano porque al abarcar dos personajes en un mismo cuadro, hace que el montaje sea innecesario y de esta manera se mantiene al espectador atrapado en un plano fijo prolongado sin cortes, entregándonos una mirada cotidiana de una conversación, en donde el tiempo juega un papel muy importante ya que se acerca a la realidad. Como por ejemplo en la escena cinco del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”, en donde el plano comienza con Olivia en un plano medio y la cámara re-encuadra para encerrar a Walter y a Olivia en el mismo cuadro formando un Two-Shot, en donde los dos personajes se conocen y empiezan una conversación.



Imagen 6 y 7: fotograma del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”



CONCLUSIONES

En conclusión, la duración del plano es la herramienta principal para contar historias cotidianas, a través de planos estáticos y planos secuencias prolongadas, es decir, planos que se detienen en el tiempo, para narrar acontecimientos carentes de drama. Al investigar acerca del neorrealismo cotidiano se puede determinar que todas las herramientas que conforman este estilo de cine, están dirigidas hacia, una iluminación naturalista, una fotografía que no sea pretenciosa, sino silenciosa y sobria, se usa el sonido directo, cada detalle está minuciosamente trabajado para que la obra cinematográfica transmita al espectador una mirada contemplativa, todos y cada uno de estos elementos están dirigidos hacia un cine casi documental, ya que nada es alterado en postproducción, se trabaja con las herramientas que se tiene y de acuerdo a eso se logra obtener el film.

Lo que me llevo a investigar sobre el cine cotidiano, es el aprecio a esta ola de cineastas que lograron romper reglas preestablecidas de la estructura dramática del cine clásico, y al empezar a estudiar a fondo este tema se descubre, que más que el hecho de romper reglas, cineastas como Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Andre Tarkovski, entre otros, narran un cine más profundo, permiten al espectador contemplar la vida de héroes menores que buscan resolver el dilema de su existencia y de su relación con la sociedad, se reconoce en estos films que los personajes principales son silenciosos y a través de estos silencios transmiten melancolía y vacío, son personajes complicados de describir porque tienen profundidad.

A pesar de todo este gusto por el cine del neorrealismo cotidiano, se debe reconocer que el cine clásico es un cine muy bien hecho, claro está que cada uno tiene una mirada distinta, sin embargo, la estructuras dramáticas del cine clásico se encuentran bien definidas en cada película, hay directores muy buenos, aunque no me apegue a esta clase de films, es necesario recalcar que es un cine con una realización minuciosa, en la que cada cosa dentro del cuadro debe cumplir una función; la fotografía es impecable, hacen diseño de



sonido, la música la componen de acuerdo a la narración, todo en el cine clásico está ya definido dentro de sus parámetros.

Desde los inicios del cine, el plano cinematográfico ha sido el elemento fundamental para poder crear una obra cinematográfica y, la manera en la que se filmará cada plano depende de lo que se quiera transmitir. A través de la investigación de esta tesis puedo deducir que en el cine contemplativo se logra transmitir los tiempos muertos, mediante el uso de planos fijos prolongados y planos secuencias, que son los que permiten acercarnos a un tiempo casi real. Al ser yo una directora de foto creí que era la encargada de darle un significado al film, por la estética que decido usar, o la iluminación, el encuadre, etc.; pero me di cuenta que era el realizador el que decide cómo se filmará la película y qué es lo que se necesita, de esta manera el director de foto desarrolla esta idea pero no toma las riendas sobre lo que filmará; llegué a esta conclusión, ya que al buscar significados sobre lo que es un plano vacío, no lo encontré en documentos sobre fotógrafos y si lo encontraba era un concepto muy técnico, entonces decidí ver qué dicen los directores sobre estos conceptos fotográficos y ellos como realizadores le dan un concepto más profundo y por lo tanto, real, que era lo que buscaba para desarrollar este trabajo; no quiero decir que el director de foto solo es un técnico más en el rodaje, sino que es quien en conjunto con el realizador pueden crear una buena obra cinematográfica, porque el realizador necesita del fotógrafo, como el fotógrafo del realizador.

Entonces los planos estáticos prolongados y los planos secuencia, dan al espectador la sensación de realidad, por el tiempo real en el que ocurren los acontecimientos, así como el director Michelangelo Antonioni, nos hace detenernos a mirar edificios en construcción sin trabajadores, autopistas sin carros, para de esta manera representar el vacío y la soledad en la que a veces nos consumimos, los planos secuencia en cambio presenta al espectador eventos narrados en continuidad sin cortes, en un solo plano podemos ver todo lo que sucede, de esta manera crea verosimilitud y da más fuerza a lo que se está viendo, el poder del plano secuencia es que oculta la artificialidad del cine, y entrega al espectador una secuencia sin manipulaciones, permitiendo que éste se meta de lleno en lo que está viendo. De esta manera, logro concluir que



el poder del plano secuencia y de la prolongación a través del tiempo expresa las situaciones de una manera más pura, porque se acerca a una realidad que observamos a menudo en la vida diaria, sin cortes, para llevarnos de esa manera a la contemplación.

En el momento de desarrollar la serie de televisión “Los Fracasados”, tenía la intención de rodar varias escenas en planos secuencias o planos estáticos prolongados, pero a la hora del rodaje no logré los suficientes planos con gran duración, tal vez la historia no me apoyó lo suficiente para la realización de estos planos, sin embargo, existen planos secuencias y Two-shots de los cuales estoy muy contenta, y la fotografía no es exagerada ni sobresale a la narración, de esta manera, logré lo propuesto mediante una fotografía sutil. Todas las tareas de preproducción me ayudaron a tener todas las cosas claras, y en el rodaje solo ejecutarlas, todas las propuestas de iluminación y de fotografía se cumplieron acabando con un buen trabajo en equipo, en donde todas las áreas trabajaron para que la serie funcione y todos ir por una misma línea.

En fin, todo este trabajo que he realizado, me ha ayudado a descubrir cosas que ignoraba, y de esta manera logré apreciar mucho más de lo que ya lo hacía a este cine contemplativo; creo que esa fue la razón por la que escogí el tema de los planos prolongados, para analizar desde un punto de vista fotográfico la cotidianidad y de qué manera se usa cada recurso fotográfico, para lograr un estilo de obra cinematográfica, como la del cine trascendental, en donde los tiempos muertos son representados a través de los planos prolongados, siendo ésta una de las mejores maneras para narrar, permitiéndole al espectador profundizar en las situaciones sencillas de la vida.



BIBLIOGRAFÍA

- Almendros, N. (1990). *"Días de una cámara"*. Barcelona: Seix Barra, S.A.
- Babel. (25 de Marzo de 2010). *"Puertas de Babel"*. Obtenido de <https://babel36.wordpress.com/2010/03/25/3593/>
- Blanco, B. (Julio de 2013). *"Ensayos sobre la Imagen". Edición XII*. Obtenido de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/458_libro.pdf#page=51
- Bresson, R. (1969). "La gran dificultad es conseguir que la obra hecha sea una". (J. J. Perlado, Entrevistador)
- Cardona, D. (1 de Julio de 2011). *"Kieslowski in Memorian"*. Obtenido de <https://www.facebook.com/notes/david-cardona/kieslowski-in-memorian-tres-relatos-del-coraz%C3%B3n-humano/10150246764633630>
- Carmona, A. (Otoño de 2012). *Bela Tarr: "El cine de la resistencia ontologica"*. Obtenido de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1465/1292>
- Cuaron, A. (2 de Octubre de 2013). Gravity-Entrevista a Alfonso Cuaron "Los cineastas que trabajamos la fantasía estamos en eterna deuda con Avatar". (A. G. Calvo, Entrevistador)
- Deleuze, G. (1996). *"La Imagen-Tiempo: Estudios sobre el cine 2"*. Paidós.
- Eisenstein, S. (1970). *"Reflexiones de un cineasta"*. Barcelona : Lumen.
- Fuentes, R. (23 de Febrero de 2007). *UDEA*. Obtenido de <http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/mod/resource/view.php?id=36721>



García, J. M. (Abril de 2007). *Ingmar Bergman: "El Existencialismo en el cine o un verano con Bergman"*. Obtenido de http://isagoge.atSPACE.com/documentos/Archivo_isagoge4/INGMAR_BERGMAN.pdf

Godard, J. -L. (1971). *"Jean - Luc Godard"*. Barcelona: Barrial Editores, S.A.

Haneke, M. (2003). Entrevista a Michael Haneke (III). (C. Sharret, Entrevistador)

Leon, C. (2005). *"El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana"*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional; .

Marcel, M. (2002). *"El Lenguaje del Cine"*. Barcelona: Gedisa, S.A.

Massanet, A. (18 de Enero de 2011). *"Blog de Cine"*. Obtenido de <http://www.blogdecine.com/criticas/andrei-tarkovski-nostalgia>

Mckee, R. (2013). *"El guion"*. Barcelona: Alba Editorial.

Mckee, R. (2013). *"Script"*. Barcelona: Alba Editorial.

Montilla, O. (24 de Agosto de 2009). *"Gramscimania"*. Obtenido de http://www.gramscimania.info.ve/2009_08_24_archive.html

Pasolini, P. P. (1971). *"Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad"*. Madrid: Alianza.

Peña, A. (Febrero de 2012). *"Miradas de Cine"*. Obtenido de <http://miradas.net/2012/02/estudios/el-caballo-de-turin.html>



Schrader, P. (1972). *"El estilo trascendental en el cine"*. Ozu, Brezon, Dreyer.

Madrid: JC Clementine.

Tarkovski, A. (2002). *"Esculpir el tiempo - Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine"*. Madrid: Rialp S.A.

Tarkovski, A. (23 de Enero de 2014). *"Le Feu Follet"*. Obtenido de <http://unmarcoconcosas.blogspot.com/2014/01/andrey-tarkovsky-esculpir-en-el-tiempo.html>

Torres, G. (2011). *"Héroes Menores"*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

FILMOGRAFÍA

Alonso, A., Alonso, L. (Productores), Alonso, L. (Dirección). (2001). *La Libertad* [Película].

Cassuto, E., (Productor), Antonioni, M. (Dirección). (1961). *La Noche* [Película].
González, F., Aguirre, F., Bolado, C., (Productores), Bolado, C. (Dirección). (1998). *Bajo California* [Película].

Abraham, M., Newman, E., Shor, H., Smith, T., Smith, I., (Productores), Cuarón, A. (Dirección). (2007). *Children Of Men* [Película].

Téni, G., Lepoutre, J., Waldburger, R., Macia, M., Hagemann, M., (Productores), Béla Tarr, A. H. (Dirección). (2011). *El Caballo de Turin* [Película].

Ramos, J., Valdelièvre, C., (Productores), Eimbcke, F. (Dirección). (2008). *Lake Tahoe* [Película].



Dauman, A., Lévy, R., (Productores), Godard, J.-L. (Dirección). (1967). 2 ou 3 choses que je sais d'elle [Película].

Yee Wah, J., Kar-Way, W., (Productores), Kar-Way, W. (Dirección). (2008). My Blueberry nights [Película].

Karmitz, M., (Productor), Kieslowski, K. (Dirección). (1993). Azul [Película].

Harlan, Jan., Kubrick, S., (Productores), Kubrick, S. (Dirección). (1980). The Shining [Película].

Lumiere, A. y. (Dirección). (1895). La Salida de la Fábrica [Película].

Almodóvar, P., Almodóvar, A., (Productores), Martel, L. (Dirección). (2008). La Mujer sin Cabeza [Película].

Méliés, G., (Productor), Méliés, G. (Dirección). (1902). El Viaje a la Luna [Película].

Amato, G., Sica, V.D., (Productores), Sica, V. D. (Dirección). (1948). El Ladrón de Bicicletas [Película].

Du Plantier, D., Casati, F., (Productores), Tarkovski, A. (Dirección). (1983). Nostalghia [Película].

Wolf, D., (Productor), Van Sant, G. (Dirección). (2003). Elephant [Película].

ANEXOS

Anexo 1. Desglose de planos del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”.

Anexo 2. DVD del primer capítulo de la serie de televisión “Los Fracasados”.

**ANEXO 1: Desglose de planos****ESC. 1 – INT. AEROPUERTO**

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
1-4	PD	Maletas en la banda, gente entrando, luz de la banda	85mm
5	PM	Frontal de OLIVIA con gente detrás de ella	50mm, bajo contraste
6	PD	Manos cogiendo maletas	85mm
7	PM	Lateral de OLIVIA con gente saliendo en el fondo	50mm
8	PG	Banda con pocas maletas, menos gente las retira	35mm
9	PA	$\frac{3}{4}$ lateral frontal de OLIVIA con una persona junto a ella	35mm
10	PG	Posterior de OLIVIA y la banda	20mm

ESC. 2 – OFICINA

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
11	PM	$\frac{3}{4}$ frontal de OLIVIA sentada, la puerta sobre su hombro	50mm, bajo contraste
12	PD	La radio	50mm
13	PM	$\frac{3}{4}$ frontal del SEÑOR con la computadora	50mm
14	PG	Two-shot lateral de OLIVIA y el SEÑOR	20mm
15	PD	La mano del SEÑOR sobre la de OLIVIA	50mm

ESC. 3 – TAXI

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
16	PM	Lateral de OLIVIA	35mm
17	PM	$\frac{3}{4}$ posterior del TAXISTA	35mm
18	PP	Frontal de OLIVIA	85mm
19	PD	Celular	50mm
20	PG	Posterior del TAXISTA y el parabrisas con el otro carro	20mm
21	PM	Frontal del CONDUCTOR del otro carro	35mm
22	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA desde afuera con referencia del taxi.	50mm

ESC. 4 – CASA OLIVIA

PLANO	IND.	DESCRIPCIÓN	OPTICA /
-------	------	-------------	----------



	TÉCNICA		LUZ
23	PG	Frontal de OLIVIA bajándose del taxi con el taxi frente a ella	20mm
24	PA	Lateral de OLIVIA con el taxi alejándose	35mm
25	PD	Monedas en las manos de OLIVIA	85mm
26	PG	Posterior de OLIVIA frente a su casa	20mm
27	PP	Frontal de OLIVIA	50mm
28	PM	Frontal de OLIVIA levemente contrapicado	35mm
29-32	PD	Cerca eléctrica, casa de pajaros, puerta, timbre	50mm
33	PM	$\frac{3}{4}$ lateral frontal de OLIVIA frente al timbre	50mm
34	PA	$\frac{3}{4}$ posterior de OLIVIA, frontal de la perrita	35mm
35	PP	$\frac{3}{4}$ frontal picado de OLIVIA	50mm
36	PG	MAMA de OLIVIA tras la ventana	85mm

ESC. 5 – LOBBY

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
37	PM	Lateral del GUARDIA en primer termino con OLIVIA afuera en tercer termino	35mm
38	PM	OTS del GUARDIA con referencia de OLIVIA	50mm
39	PM	Lateral OLIVIA en primer termino, el GUARDIA en segundo termino, prolongado	35mm
40	PM	Two-shot frontal $\frac{3}{4}$ de WALTER y OLIVIA	50mm

ESC. 6 – DEPARTAMENTO

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
41	PM	Lateral de WALTER en el tercio derecho agachado buscando algo en la refri, el resto del cuadro es la puerta de la refri, la cierra y vemos a OLIVIA en tercer termino	35mm, bajo contraste
42	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ OTS de WALTER con referencia de OLIVIA	50mm
43	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ OTS de OLIVIA con referencia de WALTER	50mm
44	PD	Celular de WALTER	50mm
45	PP	Lateral $\frac{3}{4}$ de OLIVIA frente a los libros	35mm
46	PA	Frontal $\frac{3}{4}$ de WALTER caminando al comedor a sentarse	50mm
47	PD	Historieta	50mm
48	PG	Posterior de WALTER en tercio izquierdo, OLIVIA en tercer termino y en el tercio derecho YOLANDA entrando	20mm
49	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA sentada	50mm
50	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA	50mm
51	PM	Lateral de OLIVIA y YOLANDA abrazándose	50mm
52	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de el rostro de OLIVIA mientras	50mm



		abrazo a YOLANDA	
53	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de el rostro de YOLANDA mientras abraza a OLIVIA	50mm

ESC. 7 – DEPARTAMENTO

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
54	PM	Lateral frontal de WALTER sentado en la mesa	50mm
55	PA	Two-shot lateral de OLIVIA y YOLANDA en el sofa	50mm
56	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA	50mm
57	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA	50mm
58	PA	Frontal de OLIVIA al otro lado del meson, lateral de YOLANDA	35mm
59	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA con referencia de YOLANDA	50mm
60	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA con referencia de OLIVIA	50mm
61	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de WALTER con referencia de OLIVIA (otro hombro)	50mm
62	PG	Three shot	20mm

ESC. 8 – CUARTO

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
63	PA	Lateral de YOLANDA y OLIVIA en segundo termino.	35mm
64	PM	Lateral posterior de OLIVIA frente al closet.	50mm
65	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA.	50mm
66	PM	Lateral frontal $\frac{3}{4}$ de Olivia.	50mm
67	PD	Detalle de la ropa desde OTS de Olivia.	35mm

ESC. 9 – BAR

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
68	PG	Exterior del bar	50mm, low key, zonas de luz
69	PA	Frontal de Yolanda sentada.	50mm
70	PG	OLIVIA y WALTER bailando, en segundo termino pasa un CHICO	50mm



UNIVERSIDAD DE CUENCA

72	PM	WALTER bailando, le mira al CHICO.	35mm
73	PP	Lateral frontal del CHICO mirando a WALTER	50mm
76	PM	Lateral frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA en el tercio derecho de cuadro viendo hacia la derecha, el TIPO entra al tercio izquierdo (su cuadro), YOLANDA gira.	35mm
77	PM	Lateral frontal $\frac{3}{4}$ de YOLANDA con referencia del TIPO	35mm
78	PG	Frontal de los TRES PERSONAJES con el TIPO	20mm
79	PM	Two-Shot frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA y YOLANDA	35mm
80	PM	Frontal $\frac{3}{4}$ de WALTER	35mm
82	PA/PM	Frontal de los TRES, WALTER se principaliza.	35mm
83	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de el CHICO viendo a WALTER	50mm
84	PG	Frontal picado de los TRES saliendo del bar, OLIVIA se regresa, YOLANDA y WALTER salen de cuadro	35mm
85	PG	Lateral de la entrada del bar con GENTE entrando y saliendo	20mm

ESC. 10 – GRADAS

PLANO	IND. TÉCNICA	DESCRIPCIÓN	OPTICA / LUZ
86	PG/PM	Frontal Contrapicado de OLIVIA bajando las gradas.	35mm, alto contraste, film noir
87	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ de OLIVIA contra la pared	85mm
88	PP	Frontal $\frac{3}{4}$ del LADRÓN	85mm
89	PG	Posterior del OTRO LADRÓN en la reja.	35mm
90	PG	OLIVIA en el suelo con el LADRÓN sobre ella robándole	35mm
91	PG	Posterior de los LADRONES huyendo, subjetiva de OLIVIA	35mm
92	PP	Frontal de OLIVIA tirada en el suelo, tocándose la oreja	50mm
93	PM	Lateral posterior de YOLANDA y WALTER comprando tabacos.	85mm
94	PG	Cenital de los TRES	20mm



UNIVERSIDAD DE CUENCA